



LICENSE 3.0 UNPORTED.

# La pintura del cartapacio en el *Quijote*: reflexiones desde la Historia del Arte

## The painting of the manuscript in *Don Quixote*: reflections from the History of Art

ALICIA PIÑAR DÍAZ

aliciapd@udel.edu

University of Delaware. Teaching assistant and Graduate student.

Recibido: 23 de enero de 2019 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 15 de julio de 2019

### Resumen

El presente trabajo propone que Cervantes era probablemente consciente del rigor histórico que suponía incorporar una representación figurativa en el cartapacio escrito por el historiador árabe, Cide Hamete Benengeli, y pretende demostrar que la interpretación de este episodio como mera broma de Cervantes se basa en una premisa errada. Para ello, se analiza en detalle el episodio en el capítulo IX de la Primera Parte del *Quijote* y se reflexiona sobre la influencia que pudo tener el arte andalusí en la configuración de este episodio, haciendo un recorrido por distintos casos notables del arte islámico que incluyen representaciones de seres animados. Por último, se examina la relación de Cervantes con lo islámico, centrándonos en sus conexiones con el mundo musulmán y el reflejo de su biografía en la novela.

**Palabras clave:** pintura; cartapacio; broma; Quijote; arte andalusí.

**Identificadores:** Cervantes Saavedra, Miguel de; Cide Hamete Benengeli.

**Topónimos:** al-Andalus; Granada; Alhambra.

**Periodo:** Siglo 17

### Abstract

The present paper proposes that Cervantes was probably aware of the historical rigor that it entailed to incorporate a figurative representation in the manuscript written by the Arabic historian, Cide Hamete Benengeli, and it aims to demonstrate that the interpretation of this episode as a mere joke by Cervantes is based on a mistaken premise. In order to do this, we analyze in detail the episode in chapter IX of the First Part of *Don Quixote*, and we reflect on the influence that the art in Al-Andalus could have had in the configuration of this episode, taking under consideration various notable cases of Islamic art that include figurative representations. Finally, we consider the relationship between Cervantes and the Islamic framework, focusing on his connections with the Muslim context and how his biography is reflected in the novel.

**Keywords:** painting; manuscript; joke; Quixote; art in Al-Andalus.

**Identifiers:** Cervantes Saavedra, Miguel de; Cide Hamete Benengeli.

**Place Names:** al-Andalus; Granada; Alhambra.

**Period:** 17th Century.

---

### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

---

PIÑAR DÍAZ, A. (2019). La pintura del cartapacio en el *Quijote*: reflexiones desde la Historia del Arte. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 23-38.

---

## La pintura del cartapacio en el Quijote: reflexiones desde la Historia del Arte

Desde su publicación en los albores del siglo XVII, el *Quijote* ha sido objeto de infinidad de estudios que tratan de examinar cuidadosamente esta obra cervantina y sus circunstancias. Los proyectos de investigación relacionados con esta obra maestra van más allá de la crítica literaria y, en sintonía con dichos proyectos, se analizará desde una perspectiva interdisciplinar el episodio del “manuscrito hallado”, el cual contiene la continuación de las aventuras de don Quijote tras la interrupción vivida al final del capítulo VIII, con el propósito de sumar un aporte a la deconstrucción de estereotipos presentes en el mundo del arte.

La historiografía cervantina ha sostenido en los últimos años que Cervantes olvida la propiedad histórica al señalar el narrador que, en el cartapacio encontrado en el capítulo IX de la Primera Parte, donde supuestamente se encuentra la continuación de las aventuras del hidalgo manchego, estaba “pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno” (I, 9, 109). Esta afirmación, defendida por autores como Diego Clemencín y Francisco Rico<sup>1</sup>, se basa en una idea errónea que por mucho tiempo se ha asumido como legítima: la supuesta prohibición de la representación de seres animados en el arte islámico. De este modo, dichos estudiosos aseveran que el detalle de la inclusión de una representación figurativa en el cartapacio escrito por el ficticio historiador árabe Cide Hamete Benengeli constituye un elemento impropio dentro del contexto del arte y la cultura musulmanas (Clemencín, 1833: 202) y, por tanto, cabe considerarlo como mera broma por parte de Cervantes (Rico, 1998: 294). Sin embargo, nadie parece haber discutido el hecho de que no existe prohibición taxativa contra la representación de seres humanos o animales en el islam, puesto que no se encuentra en el Corán ninguna aleya o azora<sup>2</sup> que así lo exprese (Marçais, 1932: 166). Más importante aún, parece que dichos eruditos no han advertido la importante difusión de imágenes figurativas que se ha dado de manera ecuménica a lo largo de todas las épocas en el arte islámico, tal y como se comprueba en al-Ándalus.

En este sentido, tanto la práctica como la literatura artística árabe corroboran una concepción globalizadora de la imagen en el arte, abarcando esta no solo los trazados geométricos, la caligrafía o las decoraciones de ataurique, sino también otra serie de objetos y seres humanos. Estos diferentes motivos, si bien se llegaron a aplicar de forma independiente, asiduamente han sido representados simultáneamente en un mismo objeto (Puerta, 2016: 40). Así, podríamos mencionar numerosos ejemplos en las diversas artes, comprendiendo el ámbito de lo textil (como la *Capa de Fermo*), de la eboraria (como el *Pyxis de Zamora*, fig. 1), la escultura (como los cervatillos de Madinat al-Zahra,

1 Francisco Rico incluye en su edición una nota respecto al hallazgo del cartapacio, en la cual señala la postura de Diego Clemencín al respecto, concluyendo que el detalle de la ilustración es un elemento humorístico en la narración de Cervantes.

2 El Corán se divide en 114 capítulos o azoras que, a su vez, contienen 6226 versículos o aleyas.

fig. 2) o los manuscritos ilustrados (como el célebre *Ḥadīṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ*), por citar solamente unos pocos conocidos.



1. Pyxis de Zamora. Museo Arqueológico Nacional. Santiago Relanzó



2. Surtidor de fuente con forma de cierva. Museo Arqueológico Nacional

Considerando lo dicho hasta aquí, resulta notorio que se hayan desestimado los testimonios materiales que avalan la existencia de representaciones figurativas en el patrimonio cultural islámico, puesto que evidencia el problema del etnocentrismo presente en múltiples investigaciones occidentales cuando estas dirigen su mirada a otras culturas y que Hans Belting (2012: 10), como tantos otros investigadores, ya ha condenado<sup>3</sup>. Por tanto, se deduce que en lo que se refiere a los estudios aplicados al *Quijote*, el análisis de las relaciones entre musulmanes y cristianos no ha estado exento de dichas interpretaciones ni de los prejuicios historiográficos<sup>4</sup>.

El presente trabajo propone que Cervantes era probablemente consciente del rigor histórico que suponía incorporar una representación figurativa en el cartapacio escrito por el historiador arábigo. Para ello, en primer lugar, se analizará en detalle el episodio del cartapacio, enfocándonos en aquellos detalles de la narración que revelan alusiones a la cultura islámica. A continuación, se reflexionará sobre la influencia que pudo tener el arte andalusí en la configuración de este episodio, haciendo un recorrido por distintos casos notables del arte islámico que incluyen representaciones de seres animados. Por último, se examinará la relación de Cervantes con lo islámico, centrándonos en las conexiones con el mundo musulmán a lo largo de la biografía del autor y el reflejo de estas experiencias en la novela cervantina. Como resultado, se pretende demostrar que la interpretación de este episodio como mera broma de Cervantes se basa en una premisa errada.

Como anticipábamos anteriormente, tras la interrupción vivida durante la batalla entre el vizcaíno y don Quijote, varios elementos del episodio hacen referencia a la cultura musulmana. De este modo, al comenzar el capítulo IX de la Primera Parte de la novela, el segundo narrador (al que posiblemente debemos considerar como un alter ego de Cervantes) relata que estando en Alcaná de Toledo se encuentra con un muchacho que quería vender unos cartapacios a un sedero. Movidio por su afición a la lectura, dicho narrador toma un manuscrito compuesto por un historiador arábigo que casualmente resulta ser la continuación de la *Historia de don Quijote de la Mancha*, comprándosela al muchacho y haciendo que un morisco aljamiado se la tradujera en lengua castellana. Llegados a este punto, advertimos no solo que la lengua en la que se encuentra redactado el manuscrito es el árabe, sino que también los papeles viejos que portaba el muchacho estaban destinados a un sedero, es decir, comida de los gusanos que componían la industria de la seda, la cual fue introducida en el sur de la península precisamente por los moriscos.

3 Sin embargo, no podemos soslayar que pese al cuestionamiento que realiza Belting a la mirada etnocéntrica, el autor incurre en una contradicción al dar por supuesto la existencia de una prohibición islámica contra las imágenes en el capítulo titulado "El ojo sometido. La crítica de la mirada en el islam".

4 Por ello, resulta conveniente mencionar que el presente trabajo tiene en cuenta el concepto de "horizonte de expectativas" (Sánchez, 2007: 39) que Hans Robert Jauss incorpora en el campo literario, por el cual se llega a la conclusión de que la persona que lee un determinado texto se aproxima a él desde una serie de ideas propias que dependerán del contexto social y cultural del que provenga el lector.



En segunda instancia, cabe destacar el modo en el que el segundo narrador descubre que el cartapacio se trata de la continuación de las aventuras de don Quijote, ya que alude también a la cultura musulmana a través de una anotación escrita en el margen que provoca la risa del morisco. Dicha apostilla, remite directamente a la preocupación por la pureza racial (Graf, 2007: 37) cuando señala que Dulcinea del Toboso tenía “la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” (I, 9, 108). Simultáneamente, este segundo narrador nos introduce a Cide Hamete Benengeli como el padre de la historia del de la Triste Figura y de cuyo nombre (Medina, 2005: 56)<sup>5</sup> se infiere al menos un conocimiento apropiado de la cultura del mundo islámico por parte de Cervantes.

Por último, nada más comenzar el capítulo IX, se relata que dada la posición en que se dejó al vizcaíno y a don Quijote, “con las espadas altas y desnudas”, si se acertaran de lleno se “abrirían como una granada” (I, 9, 105). Un curioso uso por parte de Cervantes de la granada, no pasando desapercibida la evidente alusión al reino homónimo que remite directamente a referencias geográficas, pero también étnicas (Graf, 2007: 32). Resulta conveniente señalar que la referencia a la granada esconde una gran complejidad en términos geográficos y morales como símbolo y, en concordancia con las observaciones de Eric Graf<sup>6</sup>, parece que Cervantes nos provee con una solución cristiana a la violencia étnica, puesto que nos revela el modo de lidiar con un reino separado y en conflicto. Mas en relación con la tesis de este estudio y el episodio del “manuscrito hallado”, el uso de este símbolo resulta sugestivo porque muestra que Cervantes tenía una intención de utilizar la arquitectura o las artes visuales para construir nuevos significados.

Llegados a este punto, para avanzar en nuestro razonamiento es necesario analizar en esta obra la relación entre arte y literatura. Partimos de la idea de que Cervantes se ve influenciado por la cultura andalusí, una tesis sustentada en dos premisas fundamentalmente. En primer lugar, no podemos soslayar las interpolaciones y numerosos pasajes descriptivos que encontramos a lo largo de la obra, puesto que muchas de estas referencias que encontramos en el *Quijote* evidencian una naturaleza efrástica, es decir, basada en trasposiciones verbales de representaciones visuales (De Armas, 2006). Baste, como muestra, la profusa descripción realizada sobre la ilustración de la lucha entre don Quijote y el vizcaíno, contenida esta en el cartapacio escrito por el ficticio narrador árabe Cide Hamete Benengeli. Igualmente, debemos considerar que Cervantes dedicó un tiempo considerable de su vida recorriendo varias ciudades andaluzas en su periplo como comisario real de abastos y recaudador de impuestos (Lucía, 2016:

5 Tal y como señala Medina, la elección del nombre no puede ser casual, especialmente si tenemos en cuenta que incluso se intercambia Hamete por Mahamate (Muhammad): “Cide Mahamate Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas” (I, 16, 171). Así, el nombre del historiador árabe comparte la raíz que contiene Muhammad (Mahoma), nombre por excelencia entre musulmanes por la gran consideración que tiene entre estos.

6 Eric Graf (2004) analizará el significado de la granada a lo largo de la novela, adentrándose en los significados religiosos y políticos de la iconografía de esta fruta. Para ello, el autor estudiará el caso del *monasterio de San Juan* en Toledo, la *Madonna con bambino* (1490) de Sandro Botticelli (que sostiene entre sus manos una granada), la obra de Lope de Vega titulada *Juan de Dios y Antón Martín* (1608-1611) e, incluso, la obra surrealista de Salvador Dalí, *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar* (1944).

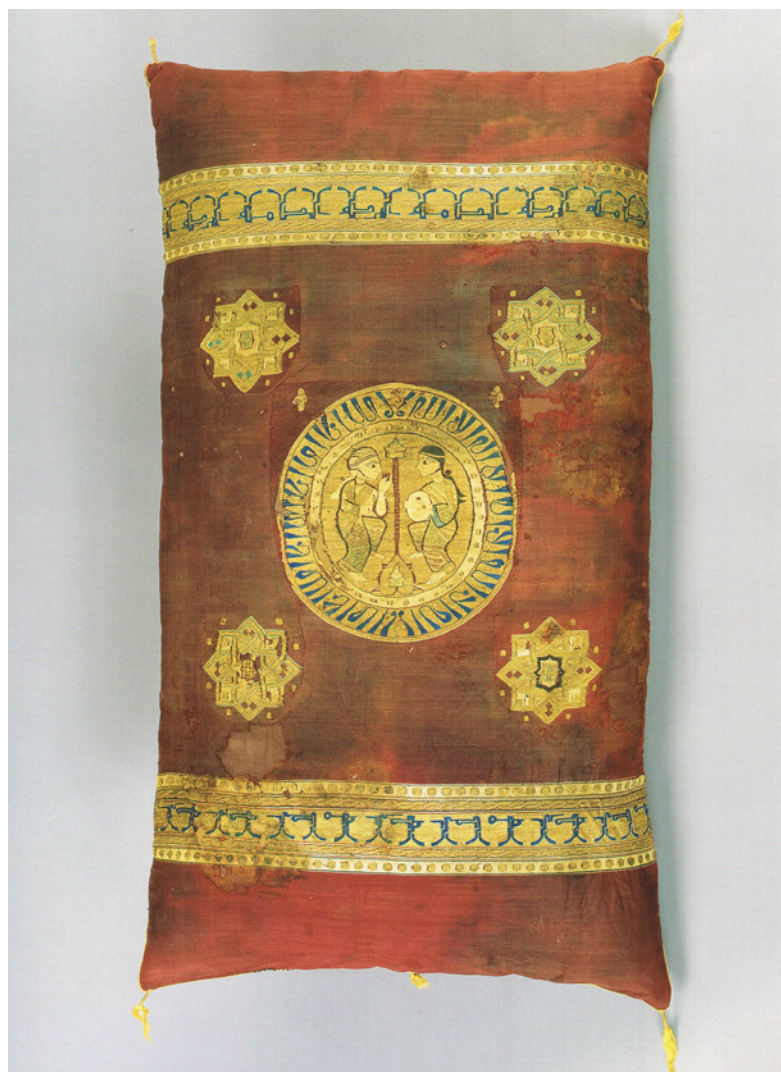
289-290) y, dado que en diversas ocasiones expresa su admiración por dichas ciudades, podemos asumir que tuvo acceso a algunas de las célebres obras de arte que en estas se pueden encontrar.

Esta disposición de Cervantes por construir nuevos significados a través del arte y el interés que la obra cervantina revela en la éfrasis, asociados al peso que la experiencia vital de Cervantes tiene en su obra, nos lleva a pensar que Cervantes tenía un vasto conocimiento de la cultura andalusí y, por ende, a preguntarnos si el arte que se desarrolla en el territorio de al-Ándalus influyó en el desarrollo del episodio del cartapacio y la ilustración que este contenía. De esta manera, conviene realizar un recorrido por distintos casos notables del arte andalusí que incluyen representaciones de seres animados y a las que Cervantes pudo tener acceso durante el tiempo que estuvo al servicio de la Corona, especialmente durante su estancia en la región andaluza.

Para comenzar, podemos mencionar los tejidos almohades, puesto que despiertan un enorme interés en la nobleza cristiana que reconoce en su calidad un símbolo de riqueza y poder, lo que queda evidenciado en el monasterio de las Huelgas de Burgos, donde se conservan los mejores textiles hispanomusulmanes del periodo y con los cuales se enterraron algunos de los miembros de la realeza castellana (Yarza, 2005). Entre los ejemplos podemos citar el sepulcro de doña Berenguela, reina de León y Castilla, donde se encontró una almohada (fig. 3) tejida en seda carmesí con la técnica de tafetán y con decoración que combina la epigrafía con un medallón central en el que encontramos dos figuras antropomorfas enfrentadas en torno a la representación de un árbol de la vida esquemático. Probablemente, Cervantes no debió tener acceso a este ejemplo en concreto, pero sí debió tener conocimiento de la valoración positiva y la admiración del arte realizado por los andalusíes en el ámbito cristiano, donde se estimaba tanto la suntuosidad como el virtuosismo de sus creaciones.

Por otro lado, podemos identificar a lo largo del *Quijote* reiteradas ocasiones en las que Cervantes alude al reino de Granada, ya sea a través del símbolo de la granada, la referencia a los libros plúmbeos<sup>7</sup> o la alusión a la historia del Abencerraje Abindarráez y su amada Jarifa, por citar algunos casos. Por este motivo, consideramos oportuno dirigir nuestra atención hacia ejemplos granadinos, específicamente hacia la Alhambra, debido a la gran admiración que el conjunto monumental suscitó entre la sociedad cristiana a lo largo de los diferentes periodos históricos que se suceden tras la toma de la ciudad por parte de los Reyes Católicos.

7 La mención al final de la Primera Parte del *Quijote* a una caja de plomo ha sido vista como una alusión a los Libros del Sacromonte, fabricados en un intento de evitar la expulsión de los moriscos y cuya autenticidad se debatía durante la redacción de la obra. A este respecto, cabe señalar la existencia de estudios que relacionan a Cide Hamete Benengeli con un morisco que participó en la traducción de los libros plúmbeos en Granada, conocido entre los cristianos como Diego Bejarano (su nombre en árabe es Ahmad ben Qásim Al-Hayari al-Andalusi). Esta conexión ha sido interpretada como indicio de una posible inspiración por parte de Cervantes en este personaje histórico, teoría que se ve reforzada tanto por la similitud fonética entre Cide Hamete Berenjena (tal y como nombra Sancho Panza al autor árabe) y Cide Hamete (equivalente de Ahmed) Bejarano (El-Outmani, 2005), como por la vinculación de Bejarano con la villa de Hornachos (Boyano, 2008: 151-152), uno de los últimos reductos de población morisca antes de su expulsión.



3. Almohada de la reina Berenguela. Patrimonio Nacional

En este sentido, encontramos múltiples testimonios que, durante el siglo XVI, avallan la valoración de la alteridad artística entre los occidentales. Tal es el caso de Andrea Navagero, quien prioriza el monumento alhambrense en el relato sobre su visita a Granada en 1526, al igual que Lucio Marineo Sículo o Pedro de Medina (Luque, 2013: 104-105). Del mismo modo, resulta significativo el testimonio de Luis de Góngora con respecto a su estancia en la ciudad en 1586<sup>8</sup>, por cuanto supone un reflejo de la admiración que los palacios nazaríes le generaron, particularmente el Palacio de Comares y el Palacio de los Leones (Luque, 2013: 113). Consecuentemente, parece lógico pensar

8 Romance escrito en 1586 y titulado *Ilustre ciudad famosa*.



que Cervantes visitara la Alhambra durante su estadía en la ciudad durante el año de 1594<sup>9</sup> como recaudador de impuestos atrasados que se debían a la Corona (Lucía, 2016: 304) y que participara, al igual que sus contemporáneos, de la estimación positiva de la maestría técnica y la riqueza de las manifestaciones artísticas de la alteridad.



4. Fuente de los leones. Fotografía de la autora

En cuanto a los ejemplos del arte andalusí que contienen representaciones de seres animados, y que podemos apreciar en la Alhambra, podemos referir el Palacio construido gracias a la promoción del califa Muhammad V, conocido por los leones que componen la fuente central del patio. La célebre *Fuente de los Leones* (fig. 4), eje en torno al cual se distribuyen las diferentes estancias, combina la representación de doce leones con la decoración geométrica y vegetal, la simbología del agua para el islam y la caligrafía. Los versos de Ibn Zamrak grabados en el filo de la fuente constatan que los leones surtido-

9 Tal y como señala José Manuel Lucía Megías (2016: 327), consta documentalmente al menos dos visitas personales de Cervantes a Granada durante 1594, una durante el mes de septiembre y otra durante el mes de octubre.

res eran considerados como una representación del valor y generosidad de Muhammad V y, además, como “leones combatientes por la fe”<sup>10</sup> (Puerta, 2016: 46).



5. *Jarrón de las Gacelas*. Museo de la Alhambra

10 Tomamos en cuenta la traducción realizada por José Miguel Puerta Vilchez. Verso 9 del poema de Ibn Zamrak: “Es como la mano del califa que mana hacia los leones combatientes por la fe”.

En segundo lugar, no podemos obviar el conocido caso del *Jarrón de las Gacelas* (fig. 5), donde apreciamos la concepción globalizadora del arte islámico de la que hablábamos en la introducción. Encontramos en él un árbol de la vida en el centro, a cuyos lados se ubican dos gacelas enfrentadas entre la decoración de ataurique que compone el fondo y la decoración epigráfica que acompaña la obra. Al mismo tiempo, en el lado opuesto de la pieza, se presentan otras dos gacelas enfrentadas, pero estas invierten la composición de color blanco sobre fondo azul.

Asimismo, podemos citar las pinturas murales de la Casita de las Pinturas del Partal (fig. 6), realizadas en la primera mitad del siglo XIV, como otro ejemplo de la integración de diferentes motivos en el arte islámico, en vista de que muestran la representación de escenas cortesanas y de caballería, distribuidas estas en bandas horizontales separadas por inscripciones votivas (Puerta, 2016: 45). Estas pinturas al temple sobre estuco, estudiadas profusamente por Manuel Gómez-Moreno en 1912<sup>11</sup>, demuestran que los artistas nazaríes incluían en sus obras no solo representaciones zoomorfas, sino también antropomorfas.

Dicho lo anterior, con la finalidad de examinar ahora la relación de Cervantes con lo islámico se debe agregar que, en lo que a análisis de la obra cervantina se refiere, hay numerosos partidarios de una línea de investigación hermenéutica que estriba en el carácter autobiográfico de la obra.

De hecho, podemos asegurar que existe un estrecho vínculo entre el curso de vida del autor y el de su obra, por lo que cabría pensar que esto no se trata de una mera coincidencia. Sirva de ejemplo para ilustrar esta conexión el episodio del Cautivo, donde el capitán Ruy Pérez de Viedma acaba de regresar de su cautiverio en el norte de África, y donde podemos encontrar múltiples referencias a la experiencia personal de Cervantes desde Lepanto hasta Argelia y su regreso a España.

Sin embargo, hemos de advertir una diferencia fundamental con respecto a la biografía de Cervantes en este episodio: el personaje de Zoraida. El capitán cautivo viene acompañado de una mujer mora con la que pretende contraer matrimonio, en una clara oposición a la obsesión con la pureza de sangre que primaba en la época. En consecuencia, se infiere un interés por parte de Cervantes de mostrar la cuestión del mestizaje (Medina, 2005: 124), pero lo más sugerente es que trata dicha cuestión mediante la exaltación de los valores humanos que caracterizan a los personajes moriscos como Zoraida. Podemos comprobar que, aunque en otras obras como el *Coloquio de los perros* se mantenga el lenguaje oficial despectivo con respecto a este grupo<sup>12</sup>, cuando se trata de construir personajes concretos les otorga una sensibilidad, compasión y nobleza que no se corresponde con el discurso casticista de la España católica, tal y como demuestran los personajes de Cide Hamete Benengeli, Zoraida, Ricote o Ana Félix.

11 Gómez-Moreno (1970: 155-164) amplía su análisis publicado en 1909 en el *Defensor de Granada*, donde daba noticia del hallazgo. Además, cabe mencionar que, aunque la publicación se realiza en 1916, el estudio viene firmado con fecha 24 de diciembre de 1912.

12 En el coloquio que mantienen Cipión y Berganza, Cervantes (2003) califica a los moriscos como mezquinos, canallas e, incluso, ladrones.





6. Pinturas murales de la Casita de las Pinturas de la Alhambra. Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife

Acorde con este planteamiento, parece razonable considerar que esta apertura por parte de Cervantes a las diferentes categorías étnicas deriva de un profundo conocimiento del mundo árabe, no solo por el trato directo y personal que tuvo con los moriscos aljamiados, sino también por el trato que tuvo con musulmanes durante el largo tiempo que duró su cautiverio. Así parece evidenciarse también al final de la obra, cuando Cervantes otorga la última palabra a la pluma de Cide Hamete Benengeli, constituyéndose como interlocutora autónoma, en una especie de símbolo que remite al “cálamo supremo” o *al-qalam al-aclā*<sup>13</sup> del Corán (López-Baralt, 1999-2002: 175-176):

Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir y decirles en el mejor modo que pudieses:

—¡Tate, tate, folloncicos!  
De ninguno sea tocada,  
porque esta empresa, buen rey,  
para mí estaba guardada.

<sup>13</sup> Azora 68: 11.





Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi verdadero caballero, porque no es carga de sus hombros ni asunto de su resfriado ingenio. (II, 74, 1222-1223).

Se podría objetar, no obstante, que en ocasiones Cervantes realiza comentarios negativos en torno a los personajes musulmanes del *Quijote*. Sirvan de ejemplo los juicios que inserta en torno a la credibilidad de este grupo minoritario, como cuando nos hace creer que por su origen étnico debemos desconfiar de su palabra: “si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor árabigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado” (I, 9, 110). Igualmente, merece la pena mencionar cuando Cervantes advierte de la desconfianza que su autor genera en los protagonistas: “pero desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide; y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas” (II, 3, 646) o “y así, temo que, en aquella historia que dicen que anda impresa de mis hazañas, si por ventura ha sido su autor algún sabio mi enemigo, habrá puesto unas cosas por otras, mezclando con una verdad mil mentiras” (II, 8, 688).

Empero, Cervantes incluye al mismo tiempo elogios al historiador arábigo, de hecho, no solo se alaba su minuciosidad (“Dice Cide Hamete, puntualísimo escudriñador de los átomos desta verdadera historia” (II, 50, 1035)), sino que también se le enaltece como garantía de autenticidad: “bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores” (II, 61, 1131).

Los fragmentos que han sido expuestos evidencian la imperante ambigüedad que caracteriza esta novela cervantina, en consonancia con los postulados de Leo Spitzer que muestran cómo el perspectivismo influye en la obra en su conjunto, pudiendo advertirlo en la forma en la que el autor constituye la trama, analiza los temas ideológicos o en su actitud distante con respecto al lector (1955: 161-162). Este relativismo provoca una gran incertidumbre en cuanto a la interpretación de la obra, ya que se pueden admitir distintas lecturas. Sin embargo, debemos valorar la posibilidad de que su pensamiento fuera intencionalmente enmascarado a través de lo humorístico en un intento de evitar a la Inquisición que el propio Cervantes criticaba en el episodio del donoso y gran escrutinio realizado en la biblioteca de don Quijote. Por consiguiente, el uso del humor como recurso para eludir la censura no debe llevarnos a inferir que Cervantes desconociera o menospreciara la cultura musulmana.

Sucede lo mismo cuando nos aproximamos al episodio de Ricote en la Segunda Parte del *Quijote*. Se indica que, aunque “algunos había cristianos firmes y verdaderos” la resolución de castigarlos con el destierro era justa, a fin de evitar “criar la sierpe en el seno”, pero también se manifiesta que pese a ser justa no impide el dolor y sufrimiento de la expulsión: “doquiera que estemos lloremos por España; que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural. En ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea” (II, 54, 1072). Resulta complicado, pues, extraer una opinión imparcial del juicio de Cervantes respecto a la expulsión de los moriscos o el grupo étnico en general.

A pesar de no poder aquilatar sobre el pensamiento de Cervantes a este respecto, tampoco podemos soslayar una serie de claves que nos incitan a pensar que el autor estaba llevando a cabo una nueva interpretación de la relación entre la cultura cristiana y la musulmana. Así, la tendencia cervantina de enmascarar y encubrir su pensamiento se relaciona de forma evidente con la minoría musulmana en este periodo mediante la *taqqiya*<sup>14</sup>. El término concierne a la tradición andalusí que prioriza la protección de la vida, por lo que era habitual poner en práctica el uso de un doble lenguaje con el objetivo de prevenirse de cualquier peligro (Medina, 2005: 88-89). Del mismo modo, Cervantes subvierte de manera táctica su parecer, a fin de evitar un enfrentamiento abierto con el dogma católico impuesto por el Concilio de Trento.

14 *Taqqiya*, de *taqwa*, es un término que se traduce como “prevenirse”, “cuidarse” o “disimular”.

De este modo, debemos considerar una lectura intercultural cuando leemos episodios en la obra, como aquel en el que se nos presenta a Ana Félix, la hija de Ricote, donde hay un reconocimiento tanto de la otredad como del drama que experimentó esta comunidad: “y a fee que muchos tuvieron deseo de esconderla y salir a quitársela en el camino, pero el miedo de ir contra el mandado del rey los detuvo” (II, 54, 1076).

En conclusión, la breve relación de obras del arte andalusí que se han reseñado sirve para demostrar que no existe prohibición canónica en contra de la representación de seres animados en el arte islámico. Definitivamente, esta creencia generalizada que por mucho tiempo se ha tenido por verdadera con respecto a la representación figurativa, se debe a una interpretación intransigente y errónea de las aleyas que rechazan la idolatría en el Corán<sup>15</sup>. De hecho, cabe señalar que, aunque la autoría de la poesía y la caligrafía islámicas es más conocida que la de las artes de la imagen, los artistas figurativos fueron reconocidos y valorados comúnmente en el contexto islámico (Puerta, 2016: 42). De la misma forma, es de conocimiento general la influencia que las experiencias de vida de Cervantes tuvieron en su obra, en la cual encontramos varias referencias biográficas. Por consiguiente, comprobadas estas premisas, consideramos que el arte andalusí tuvo un influjo en la concepción del episodio del cartapacio, teniendo en cuenta el vínculo de Cervantes con la cultura islámica, por lo que la inclusión de la ilustración no respondería a “mera broma” por parte de Cervantes o a una falta de rigor histórico, sino a un profundo conocimiento de esta cultura.

## Referencias bibliográficas

- Belting, H. (2012). *Florenia y Bagdad: una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal.
- Boyano Guerra, I. (2008). Al-Ḥaṣṣarī y su traducción del pergamino de la Torre Turpiana. En: Barrios Aguilera, M. y García-Arenal, M. (Eds.). *¿La historia inventada? Los libros plúmbeos y el legado sacromontano* (pp. 137-157). Granada: Fundación El Legado Andalusi.
- Cervantes, M. y Clemencín, D. (Ed.). (1833). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Oficina de D. E. Aguadó. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000199210> [Consultado el 1-12-2018].
- Cervantes, M. y Rico, F. (Ed.). (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, M. (2003). *El coloquio de los perros*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor.
- De Armas, F. (2006). *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*. Buffalo: Toronto University Press.

15 El problema de la anatematización de la representación de seres animados es un tema complejo que depende no solo del Corán, sino también de las tradiciones del Profeta (*ḥadīthes*) y los escritos interpretativos de las Escrituras. Para profundizar en la casuística relativa al dogma del *tawid* y las interpretaciones derivadas de sus matices, cf. Puerta Vélchez, J. M. (1997). *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Ándalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Akal, pp. 88-96.

- El-Outmani, I. (2005). El morisco Cide Hamete Bejarano, autor del Quijote. *Espéculo: revista de Estudios Literarios*, 30.
- Gómez-Moreno, M. (1970). Pintura de moros en el Partal (Alhambra). *Cuadernos de la Alhambra*, VI, 155-164.
- Graf, E. (2004). The Pomegranate of Don Quixote 1.9. En: De Armas, F. (Ed.). *Writing for the eyes in the Spanish Golden Age* (pp. 42-62). Lewisburg: Bucknell University Press.
- Graf, E. (2007). *Cervantes and modernity: four essays on Don Quijote*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- López-Baralt, L. (1999-2002). El cálamo supremo (al-qalam al-aclā) de Cide Hamete Benengeli. *Sharq Al-Ándalus*, 16-17, 175-186.
- Lucía Megías, J. M. (2016). *La madurez de Miguel de Cervantes: una vida en la Corte (1580-1604)*. Madrid: EDAF.
- Luque Moreno, J. (2013). *Granada en el siglo XVI: testimonios de la época*. Granada: editorial Universidad de Granada.
- Marçais, G. (1932). La question des images dans l'art musulman. *Byzantion*, VII (1), 161-183.
- Medina, A. (2005). *Cervantes y el islam. El Quijote a cielo abierto*. Barcelona: Carena.
- Puerta Vilchez, J. M. (1997). *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Ándalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Akal.
- Puerta Vílchez, J. M. (2016). Celebración de la imagen y estética caligráfica en el islam árabe clásico. En: Roldán Castro, F. (Ed.). *La imagen y la palabra en el islam* (pp. 13-52). Sevilla: Editorial universitaria de Sevilla.
- Sánchez Vázquez, A. (2007). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México D. F.: Facultad de Filosofía y Letras UNAM.
- Spitzer, L. (1955). Perspectivismo lingüístico en El Quijote. En: Spitzer, L. *Lingüística e historia literaria* (pp. 161-225). Madrid: Gredos.
- Yarza Luances, J. (2005). *Vestiduras ricas: el Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340: del 16 de marzo al 19 de junio de 2005 en el Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional.